1

GOYA CAPRICII

de Modest Morariu



CABINETUL DE STAMPE

MARGINALII LA „CAPRICIILE“ LUI GOYA

În anul 1799, cînd a apărut suita *Capriciilor*, Goya împlinea 53 de ani. Acelaşi an îi aducea şi o importantă consacrare oficială, căci este numit *pintor de cámara*, adică prim-pictor al curţii regale. Drumul parcurs într-o evoluţie lentă şi laborioasă de fiul meşterului José Goya, umil poleitor de rame din cătunul aragonez Fuendetodos, este remarcabil pe plan social — deşi, în general, o asemenea ascensiune nu spune mare lucru în favoarea talentului, cînd ne gîndim că împărţea cinstea de pictor al regelui cu astăzi obscurul Mariano Salvador Maella — dar mai ales, pe planul creaţiei. În creaţia lui artistică, suita *Capriciilor* constituie un eveniment esenţial, rodul unei activităţi de şase ani, căci a început să lucreze la ele din 1793, un an după grava boală care l-a marcat pe viaţă. Avînd în vedere şi alte lucrări din aceeaşi perioadă, trebuie să admitem că anul maladiei marchează un moment crucial, pentru că abia de-acum înainte creaţia lui Goya va dezvolta acele particularităţi de viziune şi de stil în care recunoaştem geniul lui.

Să ne închipuim că Goya ar fi murit în anul 1792, la vîrsta de 46 de ani. Ce am fi spus astăzi despre Goya? Chemat, în 1774, de pictorul Raphael Mengs, unul dintre teoreticienii neoclasicismului, să lucreze la Manufactura regală de tapiserie, Goya execută pînă în anul 1791 o serie de cartoane de tapiserie. Trebuie spus că, la acea vreme, conformîndu-se unui curent la modă, Manufactura de tapiserie renunţă în bună parte la modelele flamande şi franceze, la subiectele biblice, mitologice sau realiste în spiritul lui Wouwerman sau al lui Teniers, în favoarea unor subiecte de inspiraţie autohtonă.

Cartoanele sale punctează și ele un moment cînd Spania își îndreaptă atenția spre propria ei realitate, cînd aristocrații se amuză cultivînd stilul de viață popular și, deghizați în *majos* și *majas*, iau parte cu lumea de rînd la petrecerile și serbările cîmpenești de pe malul Manzanaresului, cînd spectacolele cele mai gustate sînt jocurile dramatico-muzicale cu subiecte spaniole, denumite *zarzuelas* și *tonadillas*. Moda *plebeismului* face ravagii. Un scriitor ca Jovellanos, protectorul lui Goya și reprezentantul reacției *culte*, deplînge astfel excesele ei: « *Alte națiuni aduc să danseze pe scenă zei și nimfe ; noi manolos** *și zarzavagioaice* ». Ilustrînd acest spirit, Goya este reprezentantul virtuoz al unui rococo de tip spaniol, autorul unor compoziții anecdotice inspirate din viața populară și cotidiană, de un pitoresc am spune astăzi turistic, al unor grațioase și sclipitoare serbări galante ilustrînd latura mondenă și frivolă a secolului al XVIII-lea ; este, într-un cuvînt, ceea ce francezii ar numi un *petit-maître*** fermecător și savuros.

Omul Goya, la rîndul său, nu prezintă un interes deosebit, deși legenda posterității îi atribuie tot soiul de aventuri senzaționale. În ciuda originii sale umile, a reușit să-și croiască totuși perseverent un drum și este foarte sensibil la onorurile sociale. În 1779, fiindu-i prezentat lui Carol al III-lea și altețelor sale prințul și prințesa de Asturia, el îi scrie prietenului său Zapater: « *Le-am sărutat mîna ; încă niciodată n-am simțit o asemenea fericire* ». În 1780 e ales membru al Academiei regale de artă San Fernando, în 1785 ajunge

* *Manolo(s), manola(s)*, termen popular folosit cu precădere în regiunea Madridului, indicînd băieți și fete din popor care afișează cu multă cochetărie o eleganță vestimentară specific spaniolă.

** Pictor de gen, autor de opere nesemnificative din punctul de vedere al istoriei artei, dar aducînd mărturia vieții cotidiene de epocă.

vice-director al aceleiași Academii, în 1786 e numit pictor al regelui Carol al IV-lea, iar din 1791 datează ultimele sale cartoane de tapiserie: *El Pelele* (Paiața) și *Gallina ciega* (De-a baba oarbă). În afara cartoanelor și a portretelor, palmaresul artistic al lui Goya cuprinde și unele picturi murale. În ansamblu, nimic excepțional, nimic care să-i asigure locul pe care îl va dobîndi în posteritate. Și totuși, privită din perspectiva creației ulterioare, evoluția artistică de pînă acum prezintă unele nuanțe semnificative, unele simptome ce aduc promisiunile aceluia care se va naște din el, și care, fără cariera de mai tîrziu, ar fi trecut probabil neobservat. Trebuie să admitem așadar că adevăratul, marele *Goya* a început să se nască din « micul-maestru » Goya mult înainte, și aceasta poate fără să-și dea el însuși seama. N-ar fi fost pentru prima oară în istoria neștiută a artei cînd un artist ar trece neștiutor pe lîngă propriul său geniu. Apoi a survenit ceva, reactivul care i-a precipitat evoluția în sensul necesar.

Unde începem să-l recunoaștem, pînă la *Capricii*, pe *Goya* autorul *Capriciilor*? În *Vînzătorul de oale* de pildă, izbește fizionomia « expresionistă » a bătrînei. Într-adevăr, ea are, totuși, prea multă expresie pentru o lucrare executată în cadrul unui atelier ce produce în spiritul directivelor statornicite de neoclasicul Mengs, care, ca orice neoclasic, este un partizan al generalului în artă și, *ipso facto*, un adversar al expresivului. Expresivitatea ei este mai contrastantă în raport cu celelalte personaje din tapiserii, lipsite de particularități fizionomice. Dar aici trebuie să fim prudenți, căci riscăm o contradicție, întrucît tocmai această lipsă de fizionomie poate deveni particulară și « goyescă » în cazul fizionomiilor feminine. Este frapant, în contrast cu bătrîna, aspectul de mască al fetelor tinere care apar alături de ea, precum și în celelalte cartoane. Această lipsă de expresie a unor

fizionomii vide, de păpuși fără suflet, considerată în perspectiva *Capriciilor* în care se continuă, începe să dobîndească o anumită funcție expresivă, ne convinge să vedem în ea germenele unui misoghinism, poate subconștient, care mai tîrziu se va complace în ilustrarea acelui demonism feminin atît de specific lui Goya. Vom regăsi acest tip de fizionomie nu numai în *Capricii*, ci și în unele portrete nominale, în timp ce bătrîna va reveni obsedant, îngroșîndu-și treptat dizgrația pînă la animalizare. Un carton simptomatic în această retrospectivă este cel intitulat *El Pelele*. Patru fetișcane se amuză tărbăcind o biată paiață dezarticulată, grotescă, hilară, simbolizînd bărbatul, jucărie a femeii. Joaca lor nu-i chiar atît de inocentă pe cît s-ar părea, are în ea ceva sadic și ne duce cu gîndul la cruzimea unor motive înrudite din *Capricii*, unde paiața prinde carne și oase și-i jumulită cu aceeași cruzime batjocoritoare, dar mai evident exprimată. Am putea spune că *El Pelele* este, deja, un capriciu — un capriciu în stil rococo . . . Asemenea simptome, care s-ar putea multiplica, și printre care am putea adăuga, de pildă, unele scene populare de un realism violent, încăierările, anunță un alt Goya decît cel feeric din serbările galante.

În anul 1793, Goya rămîne cu desăvîrșire surd din cauza bolii de care suferise cu un an în urmă. Este o lovitură grea pentru o natură ca a lui, de tip « sintonic », cum o clasifică Ortega y Gasset, o natură instinctivă, deschisă vieții, pe care o trăiește bucurîndu-se de toate evidențele lipsită de o viață intelectuală de tip umanist, cărturărească, în care să-și găsească, la nevoie, un refugiu consolator. Ca intelect, e destul de mediocru, și asta se vede ori de cîte ori pune mîna pe condei. « *Scrisorile lui Goya* », spune Ortega y Gasset, *sînt scrisorile unui tîmplar de lux* ». Și tot Ortega y Gasset, văzînd în el « *un geniu diform care se tîrîie ca un paralitic și care,*

sprijinindu-se pe propriile sale stîngăcii, izbutește cele mai îndemînatice salturi spre arta cea mai înaltă », conchide după o strălucită argumentare: « *Adevărul e că opera sa nu germinează niciodată pe tărîmul inteligenței : e sau profesionism comun, sau perspicacitate de somnambul* ». Complexele determinate, într-o natură ca a lui, de o izolare parțială de lume, care pe un anumit plan i se refuză, sentimentul de frustrare pe care îl poate genera în el acest refuz al lumii, îndeplinesc funcția de reactiv a « perspicacității sale de somnambul », îi ascut celelalte posibilități de percepție, căci altminteri nu s-ar putea explica revirimentul atît de radical al artistului începînd de la această dată, data de naștere a *Capriciilor*.

În același an, Goya execută cele unsprezece picturi pentru Academia San Fernando, acele « divertismente populare » în care dă frîu liber « *capriciului și invenției* ». Iată ce îi scrie în legătură cu aceste tablouri lui Don Bernardo Iriarte, directorul Academiei: « *pentru* a-mi ocupa imaginația mortificată de examinarea suferințelor mele (sbl. ns.) *și pentru ca să recuperez, în parte, cheltuielile pe care mi le-au prilejuit, m-am apucat să pictez un ansamblu de tablouri de cabinet în care am reușit să fac* observației *un loc pe care ea nu-l ocupă de obicei în lucrările de comandă unde* capriciul și invenția (sbl. ns.) *nu-și găsesc loc* ». Numai această declarație este aproape o cheie. *Imaginația mortificată de imaginea suferințelor* și care trebuie *ocupată*, indică o anumită determinare de ordin psihologic, după cum preocuparea pentru *observație* implică recunoașterea caracterului convențional, profesionist, al lucrărilor de pînă acum. În sfîrșit, *capriciul* și *invenția*, cărora vrea să le acorde mai mult loc, sînt modalități în totală contradicție cu aspirația raționalist constructivă a neoclasicismului și, o spune chiar Goya, atunci cînd rațiunea adoarme, se nasc monștrii. Artificii ale barocului, *capriciul* și *invenția* deschid două prielnice

portițe « diavolului », care nu întîrzie să se strecoare în opera lui.

Tablourile din 1793, tot atît de semnificative în lumina *Capriciilor*, sînt foarte departe de feeria serbărilor galante; sînt mai degrabă niște serbări infernale. Acum apar măștile de-o mare violență expresivă, în *Înmormîntarea sardelei* (Lăsata secului), de exemplu, măști care treptat vor adera atît de organic la fața personajelor încît vor deveni, printr-o magică transmutație, adevărata lor fizionomie. Astfel se va produce acea intervertire atît de specific goyescă în virtutea căreia fizionomia aparentă a personajelor trebuie considerată de fapt mască ce ascunde o realitate interioară hidoasă, în timp ce masca pe care le-o pune dă în vileag adevărata lor față, ascunsă cu grijă în dosul convențiilor sociale. El însuși spune într-un comentariu la *Capricii*: « *Lumea este o mascaradă. Chipul, veșmintele, vocea, totul este contrafăcut. Toți vor să pară ceea ce nu sînt. Toți se înșală între ei și nimeni nu se cunoaște pe sine* ». Progresiv, sugîndu-și forța expresivă din subconștientul lor animalic, măștile se vor animaliza creînd acel « *monstruos verosimil* » care l-a fascinat pe Baudelaire. « *Monștrii săi*, va comenta Baudelaire, *s-au născut viabili, armonioși. Nimeni ca el n-a îndrăznit mai mult în sensul absurdului posibil. Toate aceste contorsiuni, aceste schimonoseli diabolice sînt pătrunse de umanitate. Chiar din punctul de vedere particular al istoriei naturale, ar fi greu să-i condamni . . . punctul de joncțiune între real și fantastic este cu neputință de sesizat; frontiera e vagă și analistul cel mai subtil n-ar putea s-o traseze, într-atît de naturală și în același timp transcendentă e arta lui* ». « Îndrăzneț » e totuși mult spus, asemenea îndrăzneală presupunînd o voință lucidă. Mai exactă ni se pare observația lui Malraux care, comentînd monstruosul *Capriciilor*, afirmă că aceste imagini sînt mai degrabă *primite* decît *premeditate*. De premeditare, bazată pe

o anumită luciditate amuzată și sceptică, am putea vorbi în cazul « drăcăriilor » lui Callot, de exemplu, în timp ce monștrii lui Goya par a tinde uneori să devină mai insistenți decît ar cere o demonstrație didactică sau o înscenare amuzată, lăsîndu-ne cu impresia că autorul lor ar putea fi într-adevăr un posedat. În *Procesiunea flagelanților*, din aceeași serie de la 1793, ceea ce ar fi trebuit să fie o manifestare de pietate se exprimă, blasfematoriu parcă, într-un spectacol de carnaval demonic plin de cruzime. Și ce derizorie figurație oferă Madona purtată pe un podium, spre care un personaj îmbrăcat în negru, cu scufă neagră pe cap, cîntă din trompetă! Nimic nu ne face să ne imaginăm un imn de evlavie și de slavă, ci mai degrabă un torent de cacofonii batjocoritoare. În această dezlănțuire diabolică, Hristos, surghiunit pe crucifixul lui din fundul tabloului, este cu totul lipsit de prezență. Paleta pictorului s-a schimbat și ea, folosind mai insistent tonuri de gri, de negru, iar tușa devine scurtă, impulsivă, animată parcă și ea de-o malefică neliniște.

Cu aceste lucrări, cu cele șase tablouri de vrăjitorie în care apare Marele Țap, patronul sabaturilor, tablouri executate pentru ducii de Osuna în 1798 și contemporane deci *Capriciilor*, precum și cu *Capriciile*, Goya se dezice total de principiile esteticii neoclasice și se afirmă ca primul mare artist romantic al Europei. Prețuirea de care s-a bucurat printre romantici dovedește în el un precursor, căci pentru un fost executant al directivelor lui Mengs, o asemenea evoluție marchează o ruptură de-a dreptul eretică. Ai spune că aplică un fel de neoclasicism în negativ. Dacă în concepția lui Mengs, care, la vremea aceea, în Spania, a jucat rolul unui mentor, frumusețea formelor este un reflex al frumuseții divine, arhetipul frumuseții fiind Dumnezeu, în cazul lui Goya se întîmplă acum exact pe dos, și s-ar părea că idealul

artei sale este urîtul, reflex al urîțeniei infernale, al cărei arhetip trebuie să fie *mulatis mutandis*, diavolul însuși. Este firesc, în consecință, refuzul formelor ideale, cum firească este și ispita caricaturizării, a șarjei și a dizarmonicului. Acest refuz și această ispită nu pot diagnostica numai o atitudine estetică fără să implice și o atitudine existențială. Încrederii în forme a gîndirii de tip clasicist îi corespunde o încredere în lume, încredere pe care Goya a pierdut-o, ca mulți dintre contemporanii săi, într-un moment istoric zbuciumat de mari neliniști.

E simptomatic, de altfel, că exact în aceeași epocă începe să se afirme simultan, în diferite țări, ca reacție împotriva neoclasicismului, atitudinea romantică. Englezul Edmund Burke (1729—1797), pentru a cita un exemplu marcant, teoretizează, în opoziție cu frumosul ideal, estetica sublimului, în care urîtul expresiv deține o funcție esențială, el fiind « destul de compatibil » cu ideea de sublim. Frumuseții delectabile, de tip clasicist, i se opune grandoarea sublimului, care este întunecat, mohorît, solid, masiv, grosolan și neglijent. În materie de culoare, el se exprimă în tonuri sumbre, negru — « aurul diavolului » cum îl numește Malraux — brun, roșu aprins. De sublim se leagă ideile de rău, de durere, de groază, de moarte, atît de opuse mentalității clasice și atît de obsedante în *Capricii*, ca și în toată creația definitorie a lui Goya.

Capriciul, ca gen, nu este o invenție a lui Goya. Îngăduind jocul liber al fanteziei, el trebuie privit ca o modalitate de expresie manieristă, încadrîndu-se, ca atare, în ampla sferă de cuprindere a spiritului baroc. Ca orice formă de barochism, apare în momentele de neliniște și de cumpănă, cînd intelectul autoritar și normativ, clasicist în esență, își slăbește

legile și puterea unificatoare, cum ar spune Eugenio d'Ors, sau dăinuie în virtutea inerției, cînd acesta abia încearcă să întroneze o ordine într-o stare haotică, ceea ce se va întîmpla în cazul Spaniei din momentul Goya. Invențiile lui Bosch sau ale lui Brueghel, multe imagini din gravura maeștrilor germani din secolele al XV-lea și al XVI-lea (Dürer, Baldung Grien, Schongauer, Urs Graf), caracteristice prin insolitul lor, pot fi considerate din punctul de vedere al *capriciului*.

Goya aduce *capriciul* din Italia, unde putem vorbi de o tradiție a sa. În secolul al XVI-lea, Vasari folosește acest termen, iar desenele «cubiste» ale lui Luca Cambiaso, extravagantele compoziții portretistice ale lui Arcimboldo sînt, în fond, niște capricii. În prima jumătate a secolului al XVII-lea, Giovanni Battista Bracelli intitulează *Capricci* sau *Bizzarie di varie figure* o suită de desene construite din forme naturale sau din combinații de elemente geometrice și mecanice (crengi, flăcări, nori, arcuri, resorturi etc.) În secolul al XVIII-lea, ca autori de *capricii* pot fi citați venețienii Canaletto, Guardi și, mai ales, Giambattista Tiepolo, cu cele două suite ale sale, *Scherzi di fantasia* și *Capricci*, pe care Goya le-a cunoscut. Caracterul lor fabulos trebuie să-l fi fascinat, căci magia ocupă un loc important în aceste gravuri unde, printre ziduri în paragină și piramide ciudate, mișună vrăjitori, misterioși magi orientali, schimnici, șerpi, cucuvăi, maimuțe. Piranesi, din gravurile căruia Goya deținea o bogată colecție, este și el un autor de *capricii*. Primul tiraj al *Carceri*-lor sale (1745) are pe frontispiciu mențiunea *capricii in acuaforte*, și tot el este autorul unor *Capricii decorative*. Cumplitele sale temnițe, deși nu înfățișează decît niște proiecții fantastice ale unor spații opresive lipsite de personaje, prefigurează, ca sentiment, cruzimea *Capriciilor* goyești.

Noțiunea de *capriciu* circulă așadar. Goya o va prelua și-i va infuza propriul său geniu, în cadrul unei anumite realități sociale, creînd într-un fel, dată fiind popularitatea *Capriciilor* sale, un termen de raportare obligatoriu pentru o eventuală definiție. Trecînd în revistă influențele certe sau posibile, trebuie să pomenim neapărat tablourile lui Magnasco, pline, desigur, de sugestii prin universul lor straniu, macabru, populat de mici figuri insolite și neliniștitoare.

Un fel de capricii practică și gravura populară spaniolă în așa-numitele *Aleluyas*. Titlul unei gravuri de acest tip este *El mundo al revés*, lumea pe dos *, și sugerează întreaga lor tematică ce cultivă absurdul inversînd situații firești, negîndu-le: un cal dresează un om, un pește pescuiește cu undița, un om amenință cu coasa moartea etc.

Analizînd « compoziția » *Capriciilor*, vom putea depista numeroase alte sugestii, pe care Goya le va amalgama prin forța și resursele geniului său, căci asemenea oricărui mare artist, el valorifică, în mod conștient sau nu, tot ce a acumulat în formarea sa, începînd cu superstițiile, cu basmele cu demoni și strigoi din folclorul aragonez, cunoscute în copilărie. Din fondul folcloric va prelua recuzita vrăjitorească și demonică. Există o întreagă figurație demonologică, să spunem așa consacrată, prezentă în *Capricii*: Maestrul Leonard, patronul sabaturilor, căruia vrăjitoarele îi oferă copii drept ofrandă; Asmodeu, diavolul șchiop, iscusit combinator de matrimonii burlești; măgarul, simbolul prostiei și al freneziei genezice; pisica, complicea diavolului, cu care acesta dănțuiește la sabaturi și a cărei înfățișare o împrumută uneori; fluturele,

* Motiv frecvent în arta flamandă cu caracter satiric și moralizator, la Bosch și Brueghel mai ales.

și el o mască a diavolului; cucuvaia, crainică a morții; liliacul, « musca diavolului », simbol al crepusculului și al misterului și participant obișnuit la sabaturi; papagalul, simbol al retorismului găunos, dar și pasăre malefică. În ciuda spiritului său iluminist, secolul al XVIII-lea cunoaște o mare înflorire a ocultismului și e fascinat de tot ce e mister și *terribilità*. Ai spune că într-o epocă în care Rațiunea se afirmă și civilizația e în cumpănă, « demonii » caută să-și proclame prezența parcă și mai virulent, într-un fel de dezlănțuire agonică. De un mare succes se bucura pe atunci un inginer belgian, Robertson, alias Eugène Robert, care colinda capitalele Europei cu un aparat de proiecție și tot soiul de aparate de produs zgomote. Spectacolele sale practică un fel de iluzionism fantastic plin de strigoi, schelete și monștri. Se pare că Goya a fost foarte impresionat văzîndu-le, afirmă Claude Ferment. Spiritul gnomic popular e și el o sursă de sugestii, unele *capricii* fiind ilustrarea unor sentențe sau proverbe.

Există apoi acele elemente de cultură tradițională, care plutesc, am spune, în atmosfera spirituală a fiecărei țări și pe care artistul le remodelează în creația sa.

Considerînd aspectul criptic, enigmatic, al *Capriciilor*, nu putem omite conceptismul spaniol, gongorismul, cu obscuritatea lui deliberată și greu de descifrat, obținută prin metafore insolite și paradoxale. Cu timpul, « cheile » se pierd, dacă nu rămîn cumva taina nemărturisită a artistului.

Spiritul picaresc specific spaniol e de asemenea prezent în *Capricii*. Întîlnim în literatura picarescă multe scene de capriciu, după cum în *Capricii* furtul dinților unui spînzurat, tîlharii care plănuiesc o nouă nelegiuire, fanții prostănaci jumuliți de curtezane întreprinzătoare, bătrînele codoașe, imbecilii pedanți, popii avari, babalîcii cu iluzii donjuanești și babele cochete sînt imagini pentru o posibilă

narație picarescă, tipic picarești prin imoralismul și burlescul lor.

După cum se știe, primul titlu al *Capriciilor* fusese *sueños* (vise) și prin el Goya se atașează de alt motiv tradițional și semnificativ din literatura spaniolă, acela al *vieții ca vis*, care mai tîrziu va face carieră în suprarealism.

N-am putea explica suficient spiritul *Capriciilor* desprinzîndu-le din climatul epocii. În evoluția istorică a Spaniei, secolul al XVIII-lea este un secol de răscruce. « *Spania*, spunea la începutul acestui secol Torres Villaroel, *a zăcut într-un întuneric atît de înspăimîntător încît în nici o școală, colegiu sau universitate de pe întinsul ei nu există un singur om care să aprindă o lumînare pentru a căuta elementele științei* ».

Acum Spania începe să se însuflețească și să iasă din întunericul ei. Un promotor al înnoirii spaniole este regele Carol al III-lea, care a avut inteligența să se înconjoare de miniștri receptivi la ideile de progres ca Aranda, prieten cu Diderot, d'Alembert și Voltaire, sau Campomanes, Floridablanca.

Tot acum se afirmă o nouă generație de intelectuali, iau naștere instituții de cultură, apar saloane după moda franceză. Curentul gîndirii raționaliste dezvoltă o mare curiozitate intelectuală în toate domeniile. Luînd atitudine împotriva spiritului retrograd, un scriitor ca Feijo declară, folosind parcă un comentariu de *capricii*: « *Închipuirea celor lipsiți de curaj*, (care se tem de adevărul rațiunii — n.n.) *plăsmuiește în lumina scăzută a umbrelor arătări, după cum uneori, cu mai puțină pagubă, vede în arătări doar umbre* ».

În literatură se afirmă în mod deosebit spiritul moralizator, cu puternice accente satirice și reînvie fabula, care operează în sensul unui cod etic foarte riguros. Diego Torres Villaroel este autorul unor *sueños morales* (Vise morale),

care sînt niște satire în maniera lui Quevedo la adresa ignoranței. Fabule scriu Felix de Samaniego (1745—1801), Thomás Iriarte (1750—1791) etc. Spiritul didactic și satiric e foarte cultivat și în dramaturgie. Un Ramon de la Cruz (1731—1794) scrie piese în care apare o tipologie goyescă.

Înnoirea spaniolă din secolul al XVIII-lea se integrează într-un proces care cuprinde întreaga Europă, și al cărui focar este Franța. Aici, gîndirea iluministă pregătește o nouă conștiință europeană, a cărei naștere dureroasă e marcată de anul 1789, anul Marii Revoluții Franceze.

Secol deicid, secolul al XVIII-lea abolește divinul în numele Rațiunii, redescoperă virtutea și promovează în consecință o morală laică. Acesta este aspectul său clasicist. Dar viața amestecă întotdeauna conceptele pure și același raționalism, dus pînă la absurd, divinizat la rîndul său în virtutea unui impuls idolatru pe care nu a reușit să-l distrugă, își va arăta curînd fața sa « romantică », iraționalizînd, prin excese, rațiunea însăși.

Raționalismul didactic al mișcării intelectuale spaniole din acest moment este molipsitor și impregnează spiritul *Capriciilor*. Nu-i mai puțin adevărat că el coabitează cu foarte marcate tendințe preromantice, și ca atare anticlasiciste. Aceeași dualitate se regăsește și în spiritul lui Goya. El nu a fost, se știe, un « intelectual », dar trăind într-un anumit climat, era firesc să preia și să asimileze ideile care circulau. Grație ascensiunii sale sociale, frecventează cercurile « inteligenției », se bucură de protecția și prietenia lui Jovellanos, *cel mai eminent spaniol al vremii sale*, și tot printre prietenii lui se numără intelectuali și scriitori ca Moratín, Llorente, Menéndez Valdés. Aceste contacte însemnaseră pentru el, încă din epoca

dinainte de surzenie, un adevărat « șoc educativ », care se
suprapune fondului său inițial, elementar, lipsit de o
instrucție sistematică. Rezultă din această suprapunere
contradicții care îl marchează. Acest om « *superstițios,
grosolan, ignorant, dar conștient de toate acestea și suferind din
pricina lor* » (Brieger) nu putea să nu adere la aparițiile
secolului său, neputînd însă aboli atît de ușor în același timp
structura lui de țăran aragonez, dominată încă de superstiții
ce umbresc rudimentele de instrucție tîrzie. De aici un
impas care îl fixează undeva la jumătate de drum.
Intelectul nu poate construi un sistem rezistent, raționalist
și constructiv, iar pe de altă parte, sufletul lui împovărat de
superstiții este incapabil de voința de a transcende această
lume, căci superstiția care nu-i decît o formă de sacral
degradat, formalist și convențional, funcționînd
prin automatism, este incompatibilă cu un sistem metafizic.

Potrivit tradiției, *Capriciile* ar fi constituit o reprezentare
satirică a curții lui Carol al IV-lea și a reginei
Maria-Luiza. Inchiziția nu privea cu ochi buni această
operă și-i pregătea chiar autorului un proces, fapt pentru
care Goya s-a grăbit să-i doneze regelui toate plăcile de
cupru și restul tirajului încă nedifuzat. La rîndul său, regele
acceptă donația, în anul 1803, poate tocmai pentru a se
arăta mai presus de asemenea calomnii.

Nu toți exegeții sînt de acord că aceasta ar fi fost
într-adevăr intenția lui Goya, căci puține lucruri se pot
afirma cu certitudine în cazul acestui artist cu atîtea
legende. Admițînd totuși ipoteza, n-am putea conchide
altceva decît că a depășit-o prin puterea geniului său
neliniștit, conferind operei sale implicații mai generale
și mai profunde. De altfel, în parte probabil și dintr-o rațiune

tactică, pentru a spulbera eventualele bănuieli, căci
omul nu-i lipsit de simțul diplomației, dar, cu siguranță,
dintr-o conștiință artistică, Goya însuși ține să precizeze
că în nici una din planșele *Capriciilor* « *autorul nu și-a propus
să ridiculizeze defecte particulare* » și că a crede acest lucru
« *ar însemna a restrînge prea mult limitele talentului și a diminua
mijloacele de care se folosesc artele imitative...* » Desigur
că registrul satiric și didactic în spiritul secolului al
XVIII-lea este evident. Îl confirmă și textul care anunță
Capriciile, redactat probabil de Cean Bermudez, prietenul
lui Jovellanos, text ce avertizează că autorul lor « *e convins
că cenzura erorilor și a viciilor omenești poate fi încredințată
în egală măsură și picturii* ». Este evident, de asemenea, că
această satiră e inspirată de unele cazuri « particulare »,
ministrul Godoy, de exemplu, care apare sub înfățișare
de măgar. Dar, pe de altă parte, există celălalt aspect al
Capriciilor, mai puțin direct, în care imaginile fantastice
abundă, cumplite și enigmatice, germinînd în spectator întrebări
neliniștite cu privire la condiția omului în general pe
această lume. Și acest aspect al lor copleșește. Ce importanță
mai are atunci faptul că bătrîna hidoasă care își contemplă
slutenia în oglindă cu o încîntare imbecilă este sau nu ducesă
de Benavente, dușmana ducesei de Alba, cînd în aceeași
imagine putem citi, îngroziți, condiția noastră, derizorie
și iremediabilă, de muritori etern supuși timpului neiertător?

Astfel, făcînd procesul viciilor în numele virtuții, Goya
coboară în cele din urmă în acea lume infernală care va
deveni pentru noi *lumea lui Goya*, — o lume contrazicînd ima-
ginea lumii pe care ne-o propune rațiunea noastră și pe
care rațiunea noastră o recucerește mereu, sisific, de la forțele
obscure ce încearcă s-o nimicească, — o lume fără compasiune,
fără speranță și fără vreun Dumnezeu. Atunci cînd Goya

încearcă să se apropie de divinitate, în acel *Hristos pe Muntele Măslinilor*, de exemplu, îndatorat poate și raționalismului dobîndit, el nu va putea concepe în imaginea celui menit să salveze omenirea decît un biet om covîrșit, strivit în fața morții de neputințele lui omenești. Hristos nu are nimic din majestatea spiritualizată a Pantocratorului bizantin, nimic din frumusețea « divină » pentru care militase și pe care, în jurul anului o mie, o impusese sfîntul Bernard, moștenitor prin aceasta al tradiției clasice grecești, împotriva curentului care susținea urîțirea deliberată a lui Hristos și a personajelor sacre. Și cel care în această lume putea fi un alt posibil salvator, proletarul, văzut de Lionello Venturi ca un crucificat, cu mîinile lui țintuite parcă pe o nevăzută cruce, va pieri și el sub salva satanicului pluton de execuție din *3 mai 1808*. De fapt, poate că singura divinitate convingătoare pe care a putut s-o închipuie Goya este sălbatecul bătrîn cu privirea aprinsă de o furioasă demență senilă, care îl întruchipează pe Saturn devorîndu-și progenitura (1820). Este simbolul cutremurător al dumnezeului Timp, care înghite totul cu o lăcomie abjectă, singurul dumnezeu în care a putut crede, cutremurat de spaima de a abandona această lume de care în fond e foarte atașat, și de a se pierde fără prelungire posibilă în neantul morții, un om a cărui natură *imediată*, în sensul kirkegaardian, era mai puternică decît rațiunea sau credința, ale cărui resurse spirituale nu puteau depăși cadrul acestei lumi și o problematică strict imanentistă. În această lumină, foarte semnificativ ni se pare ultimul tablou al lui Goya, acel portret luminos de femeie intitulat *Lăptăreasa din Bordeaux* și executat cu un an înainte de a muri. Într-un moment de calm, eliberat de negrele coșmaruri care l-au bîntuit o viață, ultima imagine pe care o lasă bătrînul

de 85 de ani îl dovedește totuși capabil să-și întoarcă privirea spre fața luminoasă a lumii. Și melancolia blîndă a acestui chip de femeie, atît de pămîntean, reflectă poate ceva din propria melancolie a celui care știe că va trebui să accepte neantul în schimbul acestei lumi palpabile, certe, ai cărei « demoni » poate că nu sînt, în definitiv, invincibili.

Încercînd să situăm *Capriciile* într-un anumit context psihologic și social, e momentul să ne întrebăm în concluzie ce sînt ele în fond și ce a intenționat în ultima instanță autorul lor? Bibliografia *Capriciilor* este impresionantă și, cu toate acestea, rămîne, ca să spunem așa, deschisă. Pentru că deseori afirmațiile foarte categorice pot fi contrazise și întotdeauna mai stăruie un ce indelebil și iritant, care poate ușura argumentarea inversă. Romanticii mai ales, mari admiratori ai lui Goya, în care vedeau un înaintaș, au insistat asupra aspectului transcendent, de reverie metafizică, al *Capriciilor;* alții au comentat caracterul lor evident de satiră socială.

Admițînd prima atitudine, ar trebui să admitem, implicit, ipoteza unei lumi transcendente, și să vedem în Goya un fel de mediator al infernului, transmițîndu-ne imaginile sumbre ale unui « dincolo » amenințător. Dar în numele cui, al căror forțe pozitive care să-i fi fost dat acest mandat? Am văzut că, trăind într-o Spanie ce se considera un fel de teritoriu ales al creștinismului, sub supravegherea unei poliții religioase necruțătoare, Goya nu a fost niciodată capabil să-l imagineze pe acel Dumnezeu care, la polul opus, ar fi trebuit să echilibreze maniheismul creștin altfel decît în imaginea unui biet muritor înspăimîntat de moarte. În general, pictura sa religioasă este cu totul lipsită de fervoare mistică. Frescele din biserica San Antonio de

Florida, cu mulţimea lor pestriţă de *manolos* şi de *manolas*, sînt mai degrabă imagini din viaţa populară decît imagini sacre. Tematica sacră este un pretext pentru a relua, — cu un geniu ce prefigurează mari artişti şi curente de mai tîrziu ale artei moderne — motive şi personaje la care ţine în mod deosebit. *Ultima cuminecătură a sfîntului José de Calasanz*, din 1820, aşadar din acelaşi an cu *Hristos pe Muntele Măslinilor*, emoţionează ca ilustrare patetică a unei iremediabile decrepitudini omeneşti, şi atît. Toate acestea dovedesc la el o inaptitudine mistică evidentă. Ca şi în cazul altor artişti, trebuie să considerăm pictura religioasă a lui Goya ca o comandă socială explicabilă în epocă şi să vedem în el un mare artist laic, pentru că, în fond, imaginile sale laicizează mitologia creştină. Suspectîndu-l, Inchiziţia a intuit bine în Goya un deviaţionist de la linia ortodoxiei.

Ce ar putea îndreptăţi atunci noţiunea de transcendenţă în cazul *Capriciilor?* Faptul că uneori el însuşi pare convins de monştrii pe care i-a eliberat? Dar aceasta este o impresie subiectivă şi literară nu un argument, iar dacă ar fi s-o admitem totuşi, n-ar trebui să vorbim decît de nişte automatisme superstiţioase, scăpate de sub controlul conştiinţei şi provocînd acea stare de somnambulie de care vorbeşte Ortega y Gasset. Dealtminteri însă, propriile sale declaraţii dovedesc o deliberare în reprezentările pe care le considerăm fantastice: « *Va merita o oarecare atenţie*, scrie el în prefaţa destinată *Capriciilor, cel care, depărtîndu-se complet de natură va şti să înfăţişeze ochilor noştri forme şi mişcări ce nu au figurat pînă în prezent decît în imaginaţie* ».

Pe de altă parte, caracterul de critică socială al *Capriciilor*, cu adresă exactă în epocă, este indiscutabil, exprimînd

un Goya om al secolului său, cenzor al viciilor societăţii sale şi partizan al Raţiunii. În acest sens, iată ce spune el însuşi în legătură cu această operă: « *Intenţia (mea) nu-i decît să distrug locuri comune dăunătoare şi să perpetuez în aceste opere de capriciu mărturia temeinică a adevărului* ». Mulţi desenatori satirici şi caricaturişti din aceeaşi epocă au făcut acelaşi lucru şi, totuşi, timpul nu le-a reţinut prezenţa. Cu această concluzie ar trebui să-l vedem pe Goya în ipostaza unui polemist de epocă, ultralucid, un fel de desenator satiric, un caricaturist înarmat cu certitudini de polemist, şi se ştie cît de relative şi vremelnice sînt certitudinile polemiştilor. Limitat numai la această condiţie, ar fi fost supus şi la riscurile pe care le comportă: asemenea opere îşi pierd repede interesul, fiind strict legate de contextul lor istoric şi de neînţeles în afara lui. Or, fiorul pe care îl trezesc şi astăzi *Capriciile* atestă suprema victorie pe care o poate dobîndi o creaţie artistică, aceea de-a ieşi dintr-o condiţionare pasageră şi de a se integra într-un fond universal permanent. Dacă prima interpretare susţinînd transcendentalismul lui Goya este inacceptabilă, cea de a doua, exprimînd un adevăr parţial, impune nuanţe, caracterul lor de critică socială avînd prelungiri care vizează omul dincolo de imediatul ordinii istorice date.

Şi astăzi, pe Goya îl *trăieşti*. El se numără printre acei artişti care impun *participarea*, o atitudine. Simpla curiozitate de istoriograf al artei se exclude, iar voluptatea pur estetică e imposibilă. El nu intră în categoria artiştilor *delectabili* şi nici în aceea a militanţilor tezişti. Este un revoltat care neagă. Datorită mizantropiei fireşti a infirmului, mai pronunţată la un instinctiv de tipul său, şi a sentimentului din ce în ce mai acut al Timpului cu tot cortegiul său de frustraţii, pe de o parte, iar pe de altă parte faptului că nu

are acea perspectivă, fie și iluzorie, pe care o poate oferi doctrina sau credința, negarea lui Goya cristalizează un pesimism deznădăjduit, rareori depășit de imagini luminoase ca acea *Lăptăreasă din Bordeaux* de care am amintit.

Ca pictor, el declară: « *În natură nu există decît soare și umbre* ». Ca moralist, nu ne arată decît umbrele acestei lumi. Personajele hilare, grotești, abjecte sau sinistre care populează *Capriciile*, și a căror față omenească dispare sub masca prostiei, a ticăloșiei, a viciului, a demenței și a animalității compun o viziune infernală a lumii, amplificată mai tîrziu de gravurile din suita *Disparatelor* și aceea a *Dezastrelor războiului*, precum și de picturile negre de la *Quinta del Sordo*. Pentru Goya, infernul este această lume.

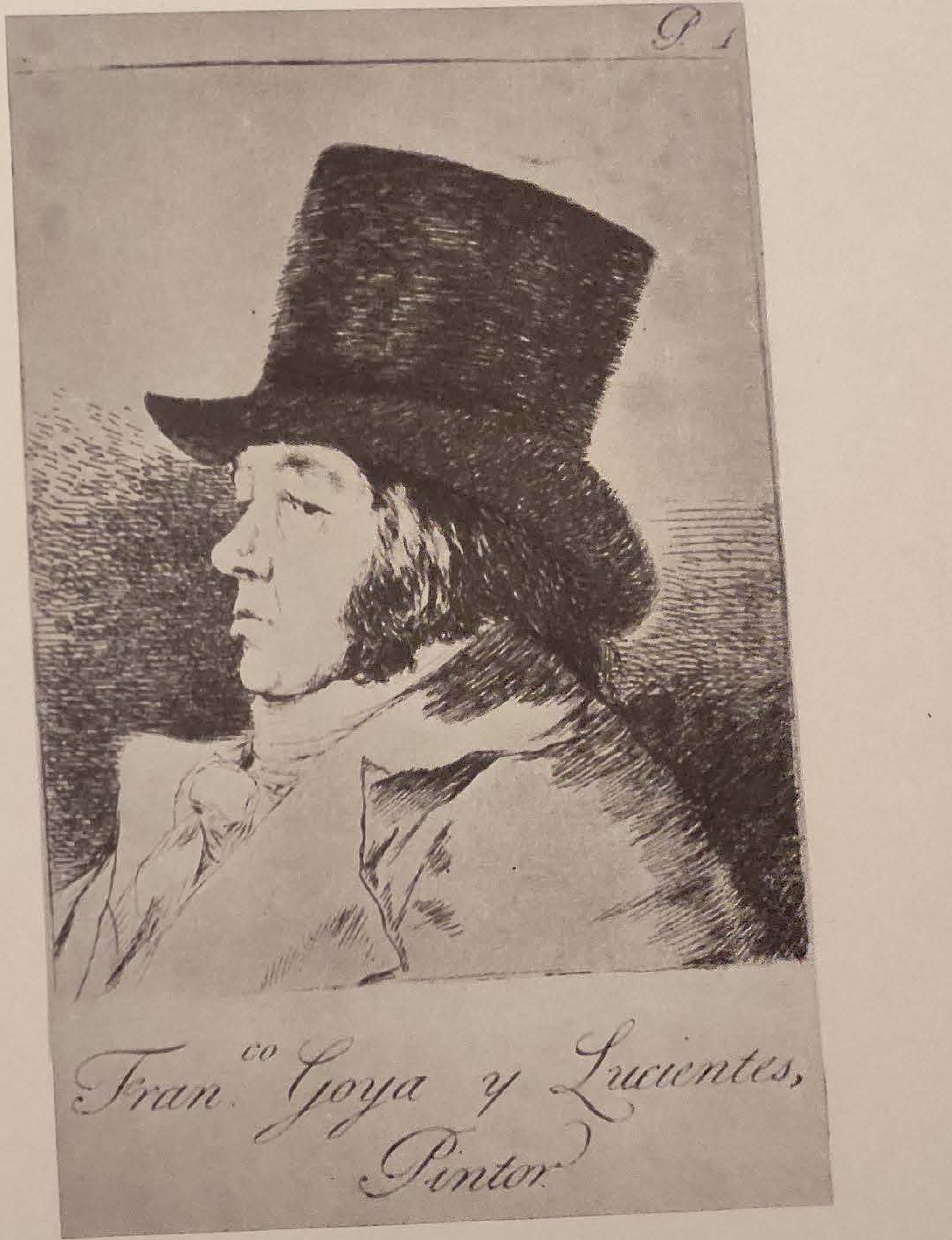
Dar orice negare mărturisită aduce cu sine afirmarea implicită a contrariului ei, pentru că se întemeiază pe recunoașterea unor valori ideale în numele cărora negăm. Nu putem vedea umbra fără să purtăm în noi ideea de lumină. Negarea totală ar însemna tăcere. Și Goya nu tace. De aceea, lecția lui este și va fi mereu utilă. Decodificată, bine înțeleasă, meditată, ea este un îndemn de trezie morală, fortifică spiritul critic, ascute luciditatea și dictează spectatorului o atitudine care trebuie să conțină, printr-un contrast dialectic, valorile pozitive care i-au servit lui însuși ca termen de raportare pentru a-și întemeia, în numele lor, un rechizitoriu necesar atîta vreme cît omenirea va opera cu același foarte vechi cod de valori elementare ce opune inteligența imbecilității retrograde, virtutea viciului, ordinea haosului, rațiunea iraționalului, lumina întunericului.

MODEST MORARIU

CAPRICII

NOTA EDITURII

Ilustrațiile acestui album reproduc integral suita de gravuri originale ale CAPRICIILOR *lui Goya aflate la Cabinetul de stampe al Bibliotecii Academiei R.S.R. S-au adăugat planșele 81 și 82, care au fost introduse și în alte ediții tipărite, considerîndu-se că fac de asemenea parte din* CAPRICII*; originalul planșei 81 se află la Biblioteca Regală din Madrid, iar cel al planșei 82 la Cabinetul de stampe din Paris.*



1. *Francesco Goya y Lucientes, pintor* (Francesco Goya y Lucientes, pictor),
născut la 30 martie 1746 în localitatea Fuendetodos, provincia Saragosa din Aragon, fiul lui José Goya, poleitor de rame, și al donei Gracia Lucientes.

2. *El si pronuncian y la mano alargan al primero que llega* (Ele spun da, și-și dau mîna primului venit).
Jean Adhémar, după Diez Canedo, notează că în această planșă Goya face aluzie la un poem satiric al lui Jovéllanos, în care acesta condamnă ușurința unor fete gata să se mărite cu primul venit.

3. *Que viene el Coco* (Iată că vine Baubau).
În spiritul raționalismului iluminist, Goya condamnă aici superstițiile. Iată propriul său comentariu: « *Funest abuz al primei educații, de pe urma căreia un copil se teme mai mult de Baubau decît de propriul său tată și ajunge să se înfricoșeze de ceea ce nu există* ».

4. *El de la rollona* (Bătrînul copil răzgîiat).

5. *Tal para qual* (A tunat și i-a adunat).

6. *Nadie se conoce* (Nimeni nu se recunoaște).
Această planșă reprezentînd o scenă de carnaval, dobîndește o valoare simbolică atunci cînd o interpretăm prin comentariul lui Goya: « *Lumea este o mascaradă. Chipul, veșmintele, vocea, totul este contrafăcut. Toți vor să pară ceea ce nu sînt. Toți se înșală între ei și nimeni nu se cunoaște pe sine* ».

7. *Ni asi la distingue* (Chiar privind-o astfel, el nu poate s-o vadă).
Judecînd după îmbrăcămintea personajului masculin, trebuie să vedem în această planșă o satiră la adresa modei și manierelor franțuzite, într-un moment de plină afirmare a spaniolismului plebeist.

8. *Que se la llevaron* (Și-o răpiră).
Comentariul lui Goya: « *Femeia care nu știe să se păzească singură aparține primului care o atacă, numai că atunci nu mai e timp s-o împiedici să se mire că au răpit-o* ».

9. *Tántalo* (Tantal).
Imaginea goyescă a lui Tantal, eroul mitologic condamnat la foame și sete eternă, pentru a fi oferit zeilor la masă trupul propriului său copil, pare destul de obscură. Trebuie s-o admitem ca o figură simbolică a despărțirii iremediabile prin moarte.

10. *El amor y la muerte* (Iubirea şi moartea).
Comentariul lui Goya: « *Iată un amant în genul amanţilor din Calderon, care, neştiind să-şi bată joc de un rival, moare în braţele iubitei sale, şi-o pierde din pricina prea marii sale îndrăzneli* ». Tematic, această planşă compune un pandant al planşei 9.

11. *Muchachos al avio* (Băieţi la lucru).
« Băieţii » din această planşă sînt nişte tîlhari de drumul mare.

12. *A caza de dientes* (La vînătoare de dinţi)

13. *Están calientes* (Sînt fierbinţi).
Ce trebuie să vedem aici, se întreabă Jean Adhémar, un atac anticlerical sau mai degrabă reprezentarea unor duhuri şi-a isprăvilor lor nocturne? Ambele ipoteze sînt plauzibile şi nici nu se exclud.
(V. şi planşele 49, 54 şi 79).

14. *Que sacrificio!* (Ce sacrificiu!).
Motivul căsniciilor nepotrivite este aproape folcloric şi apare frecvent în caricatură. Potrivit tradiţiei, aceste căsnicii se fac sub patronajul lui Asmodeu, *el diablo cojuelo* (diavolul şchiop), eroul romanului picaresc cu acelaşi nume de Luiz Vélez de Guevara. Este un motiv ce apare deseori şi în lucrările lui Goya.

15. *Bellos consejos* (Frumoase sfaturi).
Baba cu rol evident de proxenetă este un personaj obişnuit al *Capriciilor*. În tipologia spaniolă ea se identifică frecvent aşa-numitei *dueña*, guvernantă bătrînă care însoţeşte şi supraveghează tinerele fete, căci, deseori, onorabilele *dueñas* au rolul de codoaşe, îngăduind şi traficînd amorurile nepermise ale domnişoarelor încredinţate vigilenţei lor. Bătrîna din această planşă ne duce în acelaşi timp cu gîndul la personajul atît de popular al Celestinei, tipul clasic al mijlocitoarei, consacrat de piesa cu caracter didactic *La Celestina* sau *La Comedia di Calisto y Melibeea* (1499), al cărui autor presupus este Fernando de Rojas.

16. *Dios la perdone: Y era su madre* (Dumnezeu s-o ierte: era chiar maică-sa).

17. *Bien tirada está* (E bine întins).
O variantă a acestei planşe este planşa 31. Şi aici, ca şi în planşa 15, ca şi în alte planşe din *Capricii*, apare bătrîna cu rol foarte probabil de proxenetă. În articolul despre Goya, Baudelaire evocă

această imagine după cum urmează: « ...*acele albe şi zvelte spaniole pe care bătrîne eterne le spală şi le gătesc fie pentru sabat, fie pentru prostituţia de seară, sabat al civilizaţiei* ».

18. *Y se le quema la casa* (Şi-i arde casa).
Un beţivan se îmbracă pe îndetele, în timp ce casa arde... Goya, notează Jean Adhémar, a vrut să arate aici « puterea vinului ».

19. *Todos caerán* (Toţi or să pice).

20. *Ya van desplumados* (Şi pleacă jumuliţi).
Succesiunea acestor două planşe (19, 20) compune un mic scenariu cu caracter didactic. În prezenţa aceloraşi babe complice, tineri filfizoni puşi pe trai uşor şi desfătări sînt jumuliţi de penajul lor, şi apoi măturaţi ca nişte gunoaie.

21. *Qual la descañonan!* (Ce-o mai sfirtecă!)
Dezvoltînd motivul din planşele precedente, Goya comentează: « *Puicuţele întîlnesc şi ele ulii care le jumulesc şi de aici obiceiul de-a spune* şi-a găsit naşul ».

22. *Pobrecitas!* (Sărăcuţele).

23. *Aquellos polbos* (Această pulbere).
După proverbul spaniol: *De aquellos polvos venien estos lados* (Aşa praf, aşa noroi).

24. *No hubo remedio* (N-avu leac).

25. *Si quebró el cántaro* (Dacă a spart ulciorul).
Comentariul lui Goya: « *Copilul e neîndeminatic, mama e iute la minie; care-i mai rău?* » Ca şi în planşele 3 şi 37, ţinta satirei goyeşti este aici educaţia.

26. *Ya tienen asiento* (Acum au un scaun).
Potrivit comentariului lui Goya, această planşă se explică printr-un joc de cuvinte: este vorba de nişte făpturi *uşoare*, cărora li se pune un scaun pe cap pentru ca să nu-şi ia zborul. Acum « au scaun la cap », cum s-ar spune comentînd printr-un dicton românesc.

27. *Quien más rendido?* (Care din doi este mai îndrăgostit?)
Comentariul lui Goya: « *Care? Nici unul mai mult decît celălalt. El e*

un escroc sentimental care spune tuturor femeilor același lucru, iar ea nu se gîndește decît la cele cinci întîlniri pe care le-a dat . . . »

28. *Chitón* (Ssst).

29. *Esto si que es leer* (Halal lectură).
Lefort, citat de Jean Adhémar, crede că Goya a vrut să-și bată joc aici de ducele del Parque « *care trecea prin Madrid pentru a-și cultiva spiritul exact atîta timp cît îi trebuia valetului său pentru ca să-l pieptene* ».

30. *Por qué esconderlos?* (De ce să-i ascundă ?)
Motivul atît de popular al avarului își găsește ilustrarea și în această planșă de Goya. Ar fi vorba aici, notează Jean Adhémar, de cazul real al unui preot din Madrid care își ascundea aurul în grădină, într-un loc știut de hoți.

31. *Ruega por ella* (Se roagă pentru ea).
Comentariul lui Goya: « *Bine face că i se roagă lui Dumnezeu să-i dea avere și s-o apere de rău, de chirurgi și de alguazili ca să se devoteze și pe mai departe fericirii tuturor tot atît de mult ca și maică-sa* ».

32. *Porqué fue sensible* (Fiindcă a fost prea simțitoare).
Comentariul lui Goya: « *Căci lumea asta are urcușuri și coborîșuri, și viața pe care o ducea nu putea s-o ducă în altă parte* ».

33. *Al conde Palatino* (Contelui Palatin).
Caracterul de critică socială al acestei planșe este evident. Șarlatanul în haine aristocratice care dă leacuri poporului ar fi, după cîte se pare, ministrul Urquijo, succesorul și dușmanul lui Jovellanos.

34. *Las rinde el sueño* (Le-a furat somnul).
Comentariul lui Goya: « *Nu-i treziți, somnul este, poate, singura fericire a celor urgisiți* ».

35. *Le descañona* (Il jupoaie).
Variantă pe motivul bărbaților jumuliți.

36. *Mala noche* (Noapte rea).
Comentariul lui Goya: « *Acestea sînt neplăcerile la care se expun domnișoarele ușuratice care nu vor să stea acasă* ». Jean Adhémar vede în această planșă ilustrarea unei nașteri clandestine.

37. *Si sabrá más el discípulo?* (Să știe oare învățăcelul mai mult decît dascălul ?)

38. *Bravisimo!* (Bravisimo!)

39. *Asta su abuelo* (Pînă la strămoșul lui).
Solidar cu ideile democratice ale epocii, Goya satirizează desigur aici snobismul stupid al genealogiilor ilustre.

40. *De que mal morirá?* (De ce boală va muri?)

41. *Ni más ni menos* (Nici mai mult nici mai puțin).

42. *Tu que no puedes* (Tu care nu mai poți).
Pentru explicarea acestei planșe în care vede o imagine a oprimării, Jean Adhémar citează următorul proverb castilian: « *Tu que no puedes, llevame a cuesta* » (Tu care nu mai poți, ia-mă în circă).

43. *El sueño de la razón produce monstruos* (Somnul rațiunii naște monștrii).
Comentariul lui Goya: « *Fantezia lipsită de rațiune zămislește monștrii. Unite, ele nasc adevărați artiști și făuresc minunății* ».

44. *Hilan delgado* (Ele torc subțire).

45. *Mucho hay que chupar* (Din belșug).

46. *Corrección* (Penitență).

47. *Obsequio á el Maestro* (Ofrandă stăpînului).
Potrivit riturilor vrăjitorești, în noaptea de sabat vrăjitoarele oferă drept ofrandă diavolului copii pe care îi fură de la mamele lor, căci diavolul are nevoie de noi acoliți. Aceștia sînt « dezbotezați » și însemnați cu cornul diavolului în colțul ochiului stîng.

48. *Soplones* (Suflătorii).
Soplones înseamnă în spaniolă și delatori. După Jean Adhémar, această planșă ar constitui o aluzie la taina spovedaniei.

49. *Duendecitos* (Strigoi).

50. *Los Chinchillas.*
« Alegorie a nobililor spanioli pe care prejudecățile îi fac orbi și surzi, și cărora un nebun le toarnă cu lingura idei gata făcute ». (Jean Adhémar) Comentariul lui Goya: « *Cine nu aude nimic, nu știe nimic, nu face nimic, aparține familiei numeroase a leneșilor* ».

51. *Se repulen* (Se dichisesc).

52. *Lo que puede un sastre!* (De ce-i în stare un croitor !)
Comentariul lui Goya: « *Totuși superstiția îndeamnă un popor întreg să adore tremurînd o bucățică de lemn care este împodobită cu un costum de sfînt* ».

53. *Qué pico de oro!* (Ce clonț de aur !)
Un papagal care perorează și este ascultat cu evlavie, o maimuță care cîntă la ghitară spre desfătarea reculeasă a unui măgar (v. planșa 38), altă maimuță care pictează portretul altui măgar (v. planșa 41), iată imagini elocvente pentru a ilustra sarcasmul lui Goya la adresa credulității tîmpe a semenilor săi.

54. *El Vergonzoso* (Rușinosul).

55. *Hasta la muerte* (Pînă la moarte).
Una dintre cele mai populare planșe ale lui Goya, reia vechiul motiv al bătrînei cochete în care comentatorii văd imaginea ducesei de Benavente, dușmana ducesei de Alba.

56. *Subir y bajar* (Să urci și să cobori).
O imagine elocventă pentru a ilustra mecanismul vieții sociale prin prisma dezabuzării și a pesimismului goyesc. Un monstru tîmp conduce jocul deșert al urcușurilor și al coborîșurilor sociale.

57. *La Filiación* (Descendența).

58. *Trágala perro* (Înghite-o cîine).

59. *Y aún no se van* (Și tot nu se duc).

60. *Ensayos* (Încercări).
Scena de vrăjitorie sub patronajul « Maestrului Leonard », care ocupă un rang important în ierarhia demonicească. Sub înfățișarea unui uriaș țap negru cu trei coarne și urechi de vulpe, el patronează sabaturile.

61. *Volaverunt* (Își luară zborul).
După Sanchez Canton, invocat de Jean Adhémar, această planșă ar reprezenta-o pe ducesa de Alba.

62. *Quien lo creyera!* (Cine ar fi crezut !)

63. *Miren que graves!* (Priviți-i ce gravi sînt !)

64. *Buen viage* (Drum bun).

65. *Donde vá mama?* (Unde se duce mama ?)

66. *Allá vá eso* (Acolo se duce).
Comentariul lui Goya: « *Aici este o vrăjitoare călărind în tovărășia unui diavol șchiop. Acest biet diavol, de care toată lumea își bate joc, e totuși folositor uneori* ».

67. *Aguarda que te unten* (Așteaptă numai să fii uns).
Comentariul lui Goya: « *El vrea să plece uns pe jumătate doar: vrăjitoria numără și ea tot soiul de zăpăciți, de încurcă-lume, de capete seci..., de ăștia dăm pretutindeni* ».

68. *Linda maestra!* (Drăguță stăpînă)
Unde pot merge toate aceste personaje (pl. 64, 65, 66, 68), dacă nu la un sabat ?

69. *Sopla!* (Suflă !)

70. *Devota profesión* (Profesiunea de credință).

71. *Si amanece; nos vamos* (Dacă se face ziuă, ne cărăm).
Ca și alte planșe din *Capricii* (59, 64, 78, 80 etc.) acesta reprezintă niște duhuri nocturne.

72. *No te escaparás* (N-ai să scapi).

73. *Mejor es holgar* (Mai bine să trîndăvești)

74. *No grites, tonta* (Nu striga, toanto).

75. *No hay quien nos desate?* (Nu-i nimeni care să ne dezlege ?)
În Spania divorțul este interzis. Planșa ilustrează absurditatea matrimoniilor forțate.

76. *Está Um... pues, como digo...eh! cuidado! si no...* (Chestia e hm, cum zic, ei ! atenție, altcum...)

77. *Unos à otros* (Unii pentru alții).
Caricatură a jocului *la vaquilla*, un fel de cursă comică de tauri. De remarcat faptul că veșmintele personajului central sînt aristocratice.

78. *Despacha, que dispiertan* (Grăbește-te, se trezesc).

79. *Nadie nos ha visto* (Nimeni nu ne-a văzut).

80. *Ya es hora* (Acum e momentul).
Călugări și nobili trezindu-se în sfîrșit din somnul lor letargic.

81. *Sueño de la mentira e inconstancia* (Coșmarul minciunii și nestatorniciei).
Capriciu inedit.

82. Bătrîna și fantele. Capriciu inedit.